

IMAGINERÍA FOTOSENSIBLE:
GUADALUPE SANTA CRUZ Y LA ESCRITURA CON GRABADO

FRANCISCA GARCÍA
Universität Potsdam
mfranciscagarcia@gmail.com

We will have to work together to unravel the unfoud /
Tendremos que trabajar juntos para desenredar lo in-
fundao [sic]

Gordon Matta-Clark, *Art Cards*

RESUMEN: A partir de la metáfora “imagería fotosensible”, el ensayo explora cómo el fotograbado afecta la escritura de la autora chilena Guadalupe Santa Cruz. El grabado no solo implica aquí una técnica artística, sino también una imaginación crítica sobre el movimiento, las huellas y la memoria colectiva. La revisión del programa literario de la autora (*ars poetica*), permite afirmar que el grabado brinda la principal estrategia para activar la prosa y arraigar la palabra en el contexto de alienación social generalizada en la post-dictadura chilena (década del 90). Si bien planteo que la influencia de esta imaginación del grabado está presente en todo el proyecto literario de la autora, me centro en la revisión de dos novelas: *Quebrada: las cordilleras en andas* (2007) y la recientemente publicada y póstuma *Esta parcela* (2015), las cuales incorporan una serie de imágenes impresas.

PALABRAS CLAVE: Guadalupe Santa Cruz; foto-grabado; escritura; transferencia; movimiento; cuerpo

ABSTRACT: Starting from the suggested metaphor “photosensitive imagery”, this essay explores how the photoengraving affects the creative writing by Chilean authoress Guadalupe Santa Cruz. Here we understand the photoengraving in its transit from a technique to a critical imagination about movement, traces

and collective memory. Through a revision of Santa Cruz's literary program (*ars poetica*), it is possible to affirm that the photoengraving activates and roots the literacy, in the context of a generalized social alienation in the Chilean post-dictatorial times (90's). Although I argue the photoengraving's imagination be present in her whole literary project, I focus in two specific novels which add iconographic series: *Quebrada: las cordilleras en andas* (2007) and the recently and posthumous, *Esta parcela* (2015).

KEYWORDS: Guadalupe Santa Cruz; Photoengraving; Writing; Transference; Movement; Body



Me ha interesado en la presente lectura reflexionar sobre las relaciones poéticas y políticas que se establecen en el proyecto literario de la autora chilena Guadalupe Santa Cruz (1952-2015) a propósito de la interacción entre grabado y escritura. Específicamente, he apostado por pensar que en este proyecto el grabado no implica simplemente una técnica para la producción e impresión serializada de imágenes, las cuales, en efecto, se incluyen en algunas de sus novelas. De otra manera, por medio de la metáfora "imagería fotosensible", me he propuesto indagar en cómo ambas prácticas en este proyecto, grabado y escritura, se afectan, contaminan y solapan entre sí, al modo de fuerzas creativas que complementan y enriquecen la articulación de sentido. De este modo, voy a proponer que el grabado se vuelve en la operación de la ficción cada vez más imagen literaria, y la palabra, a su vez, relega su función semántica para privilegiar el metalenguaje, volviéndose pura materialidad significante, matriz de tallado, superficie expuesta y fotosensible.

El fotograbado es una técnica que trabaja revelando o transfiriendo imágenes fotográficas a placas cubiertas con emulsiones sensibles a la luz. Estas placas permiten la impresión de nuevas copias de la imagen original, pero ya intervenida y transformada en el procedimiento de la transferencia. Al momento de reflexionar sobre estos trasposos y afectaciones entre grabado y escritura, la metáfora de "imagería fotosensible" se tornó productiva en la medida en que el conjunto de imágenes literarias (*imagería*) propuestas por Guadalupe Santa Cruz explorarían continuamente el gesto de sacar a la luz o de "revelar" mundos en potencia, realidades pequeñas, ínfimas y sensibles, es decir, memorias y relatos que producen los cuerpos y sus experiencias, huellas que no son fácilmente perceptibles en la superficie del presente, siempre administrado por la lógica de los grandes discursos homogeneizantes.¹

Para la siguiente lectura trabajo a partir de algunas constataciones a propósito de la novela póstuma *Esta parcela* (2015), que instala la problemática grabado-escritura ligada al ejercicio de la memoria. A partir de ella, recorro algunas

¹ Para esta propuesta han sido contempladas algunas lecturas críticas sobre el grabado como estrategia artística en el contexto latinoamericano. Véase Cochiarale (1984) y Mellado (1995).

perspectivas críticas de la autora expuestas en su obra ensayística y también enlace finalmente con los textos e imágenes incluidos en el libro *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006).²

1. LOS CUERPOS-MATRICES

Antes de convertirse en escritora, Guadalupe Santa Cruz se había formado como grabadora en la Escuela de Bellas Artes de Lieja, Bélgica, país en donde también integró la Asociación de Grabadores La Poupée d'Encre en la década de los ochenta. Luego del golpe militar de 1973, Santa Cruz, con estudios en filosofía en Chile, salió al exilio por diez años y fue solo tras su retorno –ya como grabadora– cuando comenzó a publicar su prosa literaria: su primer libro es *Salir (la balsa)* (1989), que es la memoria propia del regreso a “la casa”, seguido de *Cita capital* (1992), *El contagio* (1997), *Los conversos* (2001),³ *Plasma* (2005), *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006), *Ojo líquido* (2011) y la selección de ensayos *Lo que vibra por las superficies* (2013). De manera póstuma se publica *Esta parcela* (2015).

En la actualidad este legado ya ha comenzado a formar parte de un canon literario expandido, que reconoce el conjunto de escrituras refractarias y subversivas que en el ámbito chileno comenzaron a germinar durante la década del ochenta en plena dictadura militar, cuyos nombres internacionales más resonantes probablemente sean hoy los de Diamela Eltit y Ana María del Río. Particularmente, su literatura ha sido reconocida en su potencial de construcción de la memoria colectiva, en el sentido del rescate y visibilidad de experiencias y sujetos siempre relegados de las metanarrativas, hombres y mujeres en permanente vagabundeo que co-habitan espacios urbanos marginales o liminales (Acevedo 2009, Barrientos 2013, Lombardo 2014, Ortega 2010, Oyarzún 2001). A su vez, su literatura también ha servido como eje de reflexión sobre la construcción del sujeto femenino afectado por las tramas tensionales de la historia dictatorial, además de las lógicas masculinizantes de la tradición literaria local (García 2013, Ojeda 1999, Olea 1998).

Mientras que las nociones de ciudad, memoria y cuerpo han sido útiles para trazar los principales ejes de lectura que tensan su proyecto literario –poético también, por cierto–, algo ha sucedido a partir de su fallecimiento reciente, en la medida en que diversos medios y reseñas han comenzado a complementar su oficio literario con el de la grabadora y su consecuente filiación al campo de las artes visuales. Estos énfasis, que inscriben la inquietud “transmedial” en el proyecto de la autora, no han tenido eco, sin embargo, en la producción de

² El presente texto no ha podido estar acompañado de las imágenes incluidas en *Esta parcela*, puesto que en el intento de conseguir la autorización en marzo de 2016 no he recibido la confirmación de Alquimia Ediciones. Sin embargo, parte de la obra en grabado de la autora, especialmente su serie “Quebrada” que se incluye en la novela homónima, puede revisarse en la siguiente página web: <<http://ventagsc.tumblr.com/>>.

³ A partir de *Los Conversos*, la autora realiza dos exposiciones de grabado, *Crujía I* y *Crujía II*, en Santiago de Chile en el año 2001, entre otras exposiciones en ese mismo periodo.

textos críticos hasta ahora constatables, que aborden sistemáticamente la dimensión extra-literaria de su producción.

Probablemente dichas insistencias tengan relación con la novela publicada de forma póstuma *Esta parcela* (2015), que incluye una serie de ocho fotograbados. Esta novela se presenta irregular, deforme, respecto del modelo de la novela canónica, en la medida de su presentación por medio de fragmentos titulados que subvierten la linealidad propia de la escritura y la idea de un solo argumento definido y conclusivo.

Además de esas características, la serie de imágenes monocromas configura paralelamente un relato visual, el cual permitiría arriesgar el reconocimiento de al menos dos dinámicas de acción que plantean estas imágenes respecto de los textos. Si bien en el texto no hay una alusión directa al grabado y su práctica, tanto la serie de imágenes impresas a intervalos como la construcción de ciertas imágenes literarias dejarían constancia de esta práctica:

Mi cuerpo produce imágenes asiduamente [...] las contemplo en la pantalla y no sé leer [...]. Estoy hecha de caligrafías y de otras sustancias, desconozco esa letra que sin embargo leo intrigada como una película de mí, manchas, figuras que vienen en el hálito de un líquido de contraste bebido en el tiempo que entre todos los tiempos llaman instante. El mundo al instante me deja estupefacta, y esas estampas, todo aquello de lo que mi organismo es la imagen. (Santa Cruz 2015: 17-18)

En esta cita el cuerpo se presenta como una matriz para la producción de imágenes. Específicamente, el relato alude aquí a la tecnología del escáner, a su ojo tecnológico, que es el que produce imágenes del cuerpo en el contexto de un hospital. El motivo del cuerpo-matriz no solo es patente en su presentación en la novela mediada por tecnologías, sino sobre todo en la descripción de los sudores y flujos del cuerpo, en su producción de manchas, huellas o “partituras” que se van despidiendo en el trajín de la experiencia cotidiana, en los itinerarios por la ciudad o el contacto con otros cuerpos. “Sí, la saliva, espuma, unción o escupitajo se adhiere a cada cosa viva, toca sin miedo porque al tocar ya es lo tocado, sin dejar de apegarse y ser la cosa viva, como un órgano” (Santa Cruz 2015: 21).

Bajo esa misma concepción de este cuerpo-matriz, la novela no solo reconocerá estos residuos materiales u orgánicos. El relevo de los sueños como imágenes emerge también como un tipo de estampa, que viaja como resultado de las expulsiones simbólicas que realizan los humores de los cuerpos, en la tensión de lo vivido y lo deseado, de lo que se tiene o lo que se desea obtener:

El duermevela así como la noche nocturna empujan las mismas imágenes solubles por este cordón maleable: los sueños [...] los sueños prolongan la ronda de este matraz de solución fotosensible recubierto por plástico negro que se cree matriz, distribuye la viscosa consistencia del sueño [...]. Es otro el tictac que contagia a los sueños al ser bombeado el líquido traslúcido –bermellón cuando es fotosensible en exceso– un tiempo fluido que ni la maraña de venas plásticas exteriores contiene, ni el rectángulo de la cama. (Santa Cruz 2015: 33)

La serie de ocho imágenes impresas en fotograbado, por su parte, condicionan una relación particular con los textos. Aquellas figuraciones abstractas ensayan una y otra vez las formas de tramas, madejas y marañas, con sus filamentos, hilvanos o mechones, que son iconografías pero también las palabras y el campo semántico por el que transita toda la novela con sus imágenes literarias. Podríamos deducir en este caso que aquellas iconografías plantean un tipo de representación abstracta y deforme sobre realidades ficcionadas, que remiten a objetos comunes y corrientes, a formas reconocibles, pequeñas, propias de la cotidianidad, como lo serían una cabellera, una peluca, una bola de pelos, un mechón de hierbas, fragmentos textiles, volutas de hilo, enredos de cables o, también, el cordón umbilical.

La imagen impresa en la página 31 exhibe un mechón, al parecer de pelo humano, que cae y se enrosca en las puntas. El trazo extremadamente fino potencia el movimiento de estas hebras, su dinámica del enroscarse. En el texto contiguo a la imagen puede leerse: “El segundo sueño fue de melenas y madejas [...] los camiones y sus remolques venían repletos de extensos mechones de hierba entre azafranados y húmedos”. También, un poco más adelante, se señala: “¿Vendí o perdí la cabellera? Por todos lados semejanzas en filamentos, sondas, tubos, cables transparentes. Me absorbe la larga y delgada manguera del suero” (32).

En la imagen impresa en la página 25 dos trozos de textil se presentan uno al lado del otro, como trozos desechados que parecen querer acercarse el uno al otro, mediante hebras que no acaban de conectarlos. Su entramado es dispar, probablemente no poseen el mismo tejido de origen, no fueron entramados al mismo tiempo, por lo que su unión configuraría un montaje, la unión de lo inconexo. Unas páginas antes de la presentación de esta imagen, el texto afirma: “Sobre la mesa del comedor en la galería rearma de otros suéteres y pulóveres de lana desechados, no recurre al tejido que abomina sino a la costura para entender cómo de esa materia se ensamblan los cortes y se unen los puntos que desembocan en una figura parecida a su cuerpo” (19); o, un poco más adelante, “las volutas de hilo que forma la aguja insisten en esa lana mullida solo para sujetar las hebras del tejido cercenado y sostener los bordes en que las piezas se acoplan, fabrican silencio, lo prolongan” (22).

Más allá de un argumento, esta novela-*parcela* produce y disemina imágenes fragmentarias. Imágenes iconográficas y literarias que se contaminan, como desdoblamientos, en la medida que, lo que una dice, no puede decirlo la otra y viceversa. Hay en esa deformación del narrar en lo microscópico y en esa operación de la ficción refractaria, un anhelo de pluralidad. La representación abstracta en los fotograbados sobrepone una mirada, una percepción particular y el relato que teje un cuerpo singular en su experiencia vivida y su percepción de lo cotidiano.

2. LA PALABRA EN CRISIS

En 1998 la crítica Raquel Olea presenta un estudio sobre un conjunto de proyectos de escritura de mujeres chilenas que habían comenzado a publicar sus trabajos durante la década del ochenta. Por medio de la noción de "lengua víbora", Olea identifica un programa de escritura común para estas mujeres, que habría implicado la apertura de un espacio de lo femenino generado desde un doble gesto crítico: la disidencia a la dictadura cívico-militar en el país, por una parte, a través de poéticas críticas y alternativas que cuestionaron los modos de representación que promovía la cultura hegemónica; y por otra parte, en función de la fisura que abren respecto de una tradición marcadamente masculina de las letras nacionales, que desde mediados del siglo veinte venía definiendo el campo de juego de "lo público" y "lo político":

Hablas traicioneras en un espacio donde no tienen nada que perder. Hablas que usurpan lugares, que bifurcan sentidos. [...] Hablas que al destilar su deseo desdican los discursos dominantes que las constituyeron "huecas", signos vacíos, pura réplica envenenada de un deseo de poder no formulado. Por eso he llamado "lengua víbora", la escenificación de escrituras de mujeres que en la constitución de sus hablas plegadas, en sus dobleces, pueden portar los "eslabones semióticos" (Deleuze) de otro sistema de signos. (Olea 1998: 13)

Raquel Olea se refiere en su estudio a los proyectos de narradoras y poetisas como Guadalupe Santa Cruz, Diamela Eltit, Mercedes Valdivieso, Marina Arrate, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Eugenia Brito y Elvira Hernández, cuyas "lenguas víboras" subvierten el anhelo dominante de la palabra transparente y hegemónica que registran y diseminan los discursos. De esta forma, la "lengua víbora" como escritura alternativa, da cuenta de un nuevo modo de decir arraigado al hacer y la experiencia de los cuerpos y sus memorias, resistentes a la "réplica envenenada" —y diríamos, también, infinita— que define al permanente "deseo de poder no formulado".

Este programa heterogéneo organizado por Olea en su estudio, que es individual y colectivo a la vez, dialoga estrechamente con el diagnóstico y con el programa que la propia Guadalupe Santa Cruz describe a propósito, no ya de los tiempos dictatoriales, sino de un momento posterior, post-totalitario, de la llamada "transición democrática" en Chile. En ese contexto la autora ve cómo aún prevalecen de manera tácita y aún sofisticada las lógicas políticas y epistémicas de la dictadura. La serie de ensayos publicados en el volumen *Lo que vibra por las superficies*, trabajan desde distintos puntos de vista lo que ella nombra como "la dificultad de decir". A medio camino entre lo poético y lo político, estos ensayos estrujan y manipulan el lenguaje escrito, en una situación de correspondencia entre lo que se describe y la forma cómo se hace:

... la tragedia del adelgazamiento de las palabras, la pérdida de su don de nombrar que ha habitado nuestro acontecer en Chile no solo durante la dictadura cívico-militar sino, de manera más sutil y perniciosa, en el transcurso de

los veinte años de gobierno de la Concertación, cuando este bien común, la palabra, fue objeto de ingenierías del lenguaje en vez de multiplicar sus *usos* y *costumbres*. (Santa Cruz 2013: 19)

Esta tragedia tiene lugar en la estela de las políticas neoliberales del recambio, que superponen el discurso político con las lógicas de manipulación propias del márketing. Es un momento en que la lengua ha perdido conexión con la realidad, en el sentido de la distancia y réplica permanente que ensayan los discursos una y otra vez sobre sí mismos, y también, en el sentido de la fijación de la lengua, que ya no tiene la capacidad de crecer y transformarse, de seguir el pulso natural de cambio derivado de los “usos y costumbres” propios de la vida y la cultura siempre en movimiento.

Al modo de una escritura reactiva, el programa de Santa Cruz convoca a volver a los cuerpos y sus relatos, a reconectar sus experiencias con el potencial efectivo del referir. “Ensayar decir, de todas las formas posibles, en el cuerpo a cuerpo con la lengua, contra la distancia entre palabras y acontecimientos, en lo estrecho del alfabeto, con letras que es preciso volver imágenes para otorgarles nuevos entendimientos” (Santa Cruz 2013: 18). El programa de la autora demanda así menos discurso y más relato, en una operación en que la palabra forzosamente se vuelve opaca y heterogénea, imagen espejeante de la pluralidad y la heterogeneidad de cuerpos, culturas y experiencias. Retornar al cuerpo, desconfiar de lo dicho, generar palabra, transformar el lenguaje: el ejercicio de escribir deberá dar una respuesta a la urgencia que significa devolver la vida a la palabra:

... una pregunta que, a pesar de las diferentes y sucesivas inclinaciones personales para abordarla, en mí sigue abierta y de modo cada vez más vasto: así los nombres en sus distintas declinaciones para nuestro continente; así la historia alojada siempre en algún espacio y los cuerpos imprimiéndole al tiempo –nunca lineal ni uniforme– un lugar; así la profunda disputa por la velocidad, valor dominante de hoy entendido solo desde una orilla, la misma que recorta el tiempo en contra de los cuerpos que poseen un relato. (Santa Cruz 2013: 17)

3. EL RELIEVE DE LAS SUPERFICIES

El énfasis en la exposición de aquel “cuerpo-matriz” que fue propio al trabajo de *Esta parcela*, se corresponde a la del “territorio-matriz” en una novela anterior, *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006). La fijación en el territorio permite aquí inaugurar una conciencia del tiempo en su naturaleza deforme, en la medida en que el territorio evidencia las huellas de un montaje de historias diversas que interactúan en el paisaje: la historia del pastoreo y el nomadismo de las culturas prehispánicas, la historia colonial, la historia de la represión militar en distintos momentos, la historia de la minería y el tráfico transnacional de mercancías. Historias de arrieros, pirquineros y huaqueros, de pasajeros y exploradores, de agricultores y pastores, de misioneros y comuneros. Los relieves del paisaje de estas “quebradas” en el llamado “norte grande” chileno, generan una historia de convivencias. El territorio se evidencia como una matriz o superficie siempre expuesta al bruido de la intervención:

Recorro distancias sin nombre, habito por largos instantes un espacio que no se llama hasta tropezar con palabras. Entretanto las letras son asaltadas por aquello que ven y el Norte crece como una página en blanco que se cuela en un libro escrito por otros. Solo el vacío de la página me pertenece, hoja en blanco, cochina y apelmazada por el trajín de los viajes. (Santa Cruz 2006: s.p.)

El libro *Quebrada. Las cordilleras en andas* es un viaje, y al mismo tiempo, el viaje narrado pretende ser un libro. El relato se concentra principalmente en los itinerarios de viaje de una(s) pasajera(s), que es una y varias a la vez, que deambulan por el desierto recopilando textos e imágenes, testimonios y palabras, rostros y relatos, a partir de capturas, encuentros y conversaciones. El viaje marca y deja huellas en el cuerpo que transita: "Como si el cuerpo guardara en memoria la enormidad de distancia recorrida y el exceso de paisaje se hiciera muge con la que es preciso habitar" (s.p.).

Así como estas pasajeras van acumulando los materiales para un libro "en blanco", aún por escribir, que necesariamente será "escrito por otros", la novela va dejando también evidencia de esos materiales recopilados, bajo la forma de un montaje. Decenas de imágenes realizadas en fotograbado pueblan las páginas de este libro, a veces dispuestas en series de a dos, tres o cuatro por página, otras veces ocupan la doble página completa, como si se tratara de grandes láminas de impresión. Estas imágenes, tal como en *Esta parcela*, consisten en figuraciones abstractas, pura textura, aunque a veces es posible distinguir rasgos de la fotografía original desde la cual se trabaja, fotografías capturadas en el viaje, en el recorrido de las pasajeras. El grabado deforma la imagen fotográfica inicial, la ensucia, la hace ilegible, como evidenciando el filtro de la subjetividad, del trabajo invertido y la singularidad de la experiencia del viaje. Las pasajeras, de este modo, no solo recorren el desierto, capturan fotografías, recopilan textos e imágenes, sino que practican también el oficio del grabado.

Las imágenes no constituyen entonces representaciones, sino más bien testimonios visuales. Estas imágenes no muestran rostros ni cuerpos, más bien sus propias huellas. Textos encontrados ("baile pirata de Cristo rey", "religioso torero devoto"), fragmentos de mapas locales que identifican ínfimos asentamientos ("Pueblo hundido" "San Juan", "Paso cerrado"). Estos textos fotografados se transforman en textos al borde de lo legible por el ejercicio del grabado, que opera como intervención sobre el anhelo de transparencia y representación que le es propio a la fotografía. Otras imágenes dejan ver estructuras construidas, fragmentos de vivienda, bodega, pórticos; también restos textiles con sus hilvanes apretados o tramas deshilachadas. Está la presencia de la flora también, que viene a contradecir la esterilidad del que es considerado el desierto más árido del mundo:

Calco los pies de cabra, las cabrías. Modifican levemente su forma según el pulso, no me canso de repetir su nombre, su silueta. Traslado el signo de un soporte a otro para multiplicar el goce de la escritura y pienso en el viaje de las letras por nuestros cuerpos de historia. (Santa Cruz 2006: s.p.)

Quebrada introduce como parte de su estructura una sección titulada "La matriz", que se presenta en diferentes ocasiones a través de las páginas. Aquella sección funciona como una especie de "manual" que explica cómo se producen las imágenes que se integran en el libro, describiendo los procedimientos del grabado. Sumado a ello, estas secciones van tejiendo una relación con el hecho mismo de escribir, trazando la clave grabado-escritura como una necesidad para la construcción de la memoria colectiva. No sabemos quién escribe, pueden ser las pasajeras mismas que hacen las capturas fotográficas; es también la voz de la autora de este libro que entra y sale de la ficción. La presencia de estos apartados titulados "La matriz", relativizan las fronteras acostumbradas entre ficción y realidad, y son precisamente ellas las marcas más evidentes de la ambigüedad de la obra, que se resiste a cualquier clasificación posible: libro de viajes, cuaderno de campo, foto-libro, o "informe amoroso", como señala el artista visual chileno Eugenio Dittborn en su contraportada.

"Es distinto escribir 'yermo' a pulir una superficie, con la goma abrasiva, que lleva por nombre yermo [...]. Es distinto escribir yermo a tocar la palabra y dejarse rasmillar por su materia. Las palabras, al igual que la matriz de metal, poseen diversas napas difíciles de distinguir" (s.p.). La cita realza el trabajo sobre la palabra a partir de su materialidad, ejercicio metalingüístico, conectándola con el procedimiento de la intervención de la placa fotosensible.

"Me atrae el grabado porque es trabajo", señala la voz en "La matriz". "Lo que me ata al grabado es el error, nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida". Estas descripciones del "manual" van dando cuenta de cómo se articula la palabra ligada a la memoria, en su gesto de recorrido, rastreo, recopilación. Hay una valoración de esa experiencia laboriosa, de ese proceso, más que una evaluación o valoración sobre lo que estrictamente se recopila, los logros, los cuales se resisten a cualquier perspectiva analítica o casillero crítico heredado. "Ensucia por lo mismo que el aluminio es blando, que no resiste la borratura completa, nunca retorna al blanco" (s.p.). La placa que produce el fotograbado genera una alegoría de la forma en que almacena y transfiere el cuerpo sus propias memorias, que nunca resisten la borratura completa, el "re-seteo" absoluto:

... es temible el ácido. Carcome hasta perforar. Su ebullición acelera el desgaste que se concentra en las zonas permeables. Cuando estas son frágiles recubro la capa de brea con barniz blando, la manteca lo hace más resistente. Bajo la mascarilla y empecinada, las manos enguantadas y febril ante el efecto del ácido obrando en la obra, siento la transpiración salada en torno a la boca, recuerda la sal en los momentos del amor, la misma tensión, la misma atención sujeta a una esquina de la carne que se expande hasta delirar. Delirio salado y sin forma, trasladándose de un puerto a otro, carente de nombre. No choca con lo conocido, salvo para volver en sí. Es el momento en que retiro la matriz del líquido corrosivo para observarla a la luz. Extiendo un dedo y palpo relieve.

En el curso de ese procedimiento, la voz remite a las memorias de experiencias ya vividas por su propio cuerpo. Todo en *Quebrada* se presenta vinculado, hebras que entrelazan la memoria del territorio con la de los cuerpos, del

paisaje con la historia, la memoria de las pasajeras que vagabundean con la memoria de la autora que también viaja. Los hilvanes unen también la ficción con la realidad, tal como le es propio a la memoria que en su inesperada emergencia revuelve los tiempos y al modo de un repositorio dinámico aporta un saber vivo y en continua expansión, que opera frenando a contramano la arbitrariedad y la fuerza generalizante de los metadiscursos.

OBRAS CITADAS

- Acevedo, Rafael (2009): "El contagio de Guadalupe Santa Cruz: ficcionalización y contexto urbano autoritario". En: Maribel Ortiz y Vanessa Vilches (eds.), *Escribir la ciudad*, San Juan, P.R., Fragmentoimán, pp. 163-172.
- Barrientos, Mónica (2013): "La fisura del espacio y la toxicidad de los cuerpos: *El Contagio* de Guadalupe Santa Cruz y *Fruta podrida* de Lina Meruane", *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 44, n.º 1. Accesible en <<http://letras.s5.com/gscr190316.html>> [última visita: 29.12.2016]
- Cocchiarale, Fernando (1984): "Gravura". En: *Local da ação. Anna Bella Geiger*. Múnich, Galerie Maeder, s.p. [catálogo];
- García, Francisca (2013): "Poétesses chiliennes sous la dictature (1973-1990)". En : *Dictionnaire des Femmes créatrices*. Tomo III. París, Éditions des Femmes, pp. 3484-3485.
- Lombardo, Francesca (2004): "De grafías e incisiones: dos novelas de Guadalupe Santa Cruz". En: *Pulsiones estéticas: escritura de mujeres en Chile*. Santiago de Chile, Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (Cegecal) / Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad de Chile / Editorial Cuarto Propio. Accesible en <<http://letras.s5.com/gsc131209.html>> [última visita: 29.12.2016]
- Mellado, Justo Pastor (1995): *La novela chilena del grabado*. San Antonio, Editorial Economías de Guerra. Accesible en <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0055093.pdf>> [última visita: 04.04.2016].
- Ojeda, Cecilia (1999): "Recuperando el sujeto femenino exiliado: 'Salir (la balsa)' de Guadalupe Santa Cruz", *Acta literaria*, vol. 24, pp. 93-107.
- Olea, Raquel (1998): *Lengua víbora / producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Ortega, Julio (2010): "Guadalupe Santa Cruz desde los márgenes". En: *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 587-592.
- Oyarzún, Kemy (2001): "Los fuegos de la memoria: *Los conversos* de Guadalupe Santa Cruz", *Revista de Crítica Cultural*, n.º 23. Accesible en <<http://letras.s5.com/gscr090215.html>> [última visita: 29.12.2016]
- Rojas, Sergio (2009): "La 'epoché' de las quebradas". En: *Las obras y sus relatos II*. Santiago de Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales / Universidad de Chile, pp. 215-224.
- Santa Cruz, Guadalupe (2006): *Quebrada. Las cordilleras en andas*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (2013): *Lo que vibra por las superficies*. Santiago de Chile, Sangría Editora.
- (2015): *Esta parcela*. Santiago de Chile, Alquimia Ediciones.